

Comunicação Pública

Vol.12 nº 23 | 2017

Fotografia e Propaganda no Estado Novo Português

Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país», de Maria Lamas

Manuel Villaverde Cabral



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1697>

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Este documento foi criado de forma automática no dia 12 Dezembro 2017.

Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país», de Maria Lamas

Manuel Villaverde Cabral

NOTA DO EDITOR

Recebido: 31 maio 2017

Aceite para publicação: 2 agosto 2017

NOTA DO AUTOR

[O autor agradece que seja respeitada a ortografia do presente texto]

I

O livro publicado pela escritora e jornalista Maria Lamas (1893-1983) no final da década de '40 do século passado pode ser considerado como a primeira utilização sistemática da “fotografia pública impressa” (Fernández, 2000) no contexto de um discurso divergente da propaganda do Estado Novo (Lamas, 1948). Na medida em que o conteúdo da sua extensa reportagem sobre a condição feminina no Portugal da época se apresenta como claramente distinto do discurso dominante do regime, sobretudo tendo em conta a atenção que a autora era obrigada a prestar à censura da ditadura, ao publicar uma obra em fascículos, facilmente sujeita a ser interrompida, é lícito considerar este livro como parte integrante de um discurso claramente adverso ao regime. Enquanto tal, podemos classificá-lo como um contra-discurso; no limite, como um discurso de anti-propaganda,

para não dizer um discurso de propaganda contra o regime, no sentido em que todo e qualquer discurso com implicações políticas é sempre um discurso de propaganda. A diferença reside no facto de, em democracia, haver pontos de vista alternativos, enquanto nas ditaduras não; ou muito raramente e com riscos para os autores de eventuais ‘contra-discursos’ (Cohen, 2004).

Em contrapartida, convém clarificar nesta secção inicial que não se pode falar d’*As Mulheres do meu País* como um foto-livro. Com efeito, no período do Estado Novo (1934-1974), há apenas um foto-livro propriamente dito, a saber, *Lisboa: Cidade Triste e Alegre* dos arquitectos Costa Martins e Victor Palla (1959), o qual, além de se inscrever na linha de um discurso contra o regime, pode ser definido como um conjunto único de contra-imagens. Dito isso, o uso da fotografia impressa no foto-livro sobre Lisboa diverge profundamente da reportagem de Maria Lamas, em especial no que diz respeito à forma como a imagem se relaciona com o texto, bem como à apresentação [layout] de cada um dos livros. Com efeito, a obra dos dois arquitectos possui um valor como ‘objecto’ que a de Maria Lamas nunca chega a ter nem provavelmente pensou em ter (Marques, 2016).

No foto-livro de Costa Martins e Victor Palla, o texto cinge-se a um exercício literário do escritor José Rodrigues Miguéis como prefácio e à citação de poemas de autores portugueses evocativos da cidade de Lisboa, bem como às notas técnicas finais, que constituem porventura o elemento textual mais informativo do livro. Este está, portanto, inteiramente subordinado às contra-imagens impressas, muitas das quais de página inteira e de margem a margem, que funcionam como um discurso em si mesmo, enquanto n’*As Mulheres do meu País* não só as imagens são essencialmente ilustrativas, como o layout do livro de Maria Lamas as subordina ao discurso escrito. Neste sentido, a maioria das fotografias limita-se a ilustrar o texto sem propriamente lhe acrescentar significado (Tavares, 2009). Muitas delas são aliás ‘oportunistas’, no sentido de não terem sido sequer feitas para ser publicadas num livro como este (é o caso, entre outros, de um conjunto muito significativo de fotografias de Domingos Alvão, já então falecido, cedidas nomeadamente pelo Instituto do Vinho do Porto).

Dito isto, a instância em que o uso da fotografia mais se autonomiza em relação ao longo texto escrito por Maria Lamas reside nas frequentes ocasiões em que a autora acrescenta legendas destacadas do texto principal e impressas em tipo diferente, a fim de comentar as imagens, nomeadamente as fotografias tiradas pela própria autora – “resolvera arranjar uma máquina e ser eu, também, fotógrafa”, segundo confiou à revista *Ler*, quando se lançou neste empreendimento em 1948 (Pomar, 2012). Identificámos assim 143 fotografias assinadas pela autora, embora haja seguramente bastante mais entre aquelas que não estão identificadas mas que se assemelham, porém, às de Maria Lamas, tanto pela forma conforme estão inseridas no texto, como pelo seu próprio ‘estilo’ fotográfico menos profissional, bem ainda como pela dimensão reduzida das suas fotografias em comparação com as dos profissionais.

O par imagem-legenda ganha assim uma autonomia que faz com que seja o texto a conotar a mensagem da fotografia em vez do inverso. De acordo com o que Roland Barthes escreveria mais tarde, “a imagem funciona como um retorno episódico à denotação, sendo a palavra que vem sublimar, conferir patetismo [*pathos*] ou racionalidade à imagem” (Barthes, 1961). Dito de outro modo, a dimensão gráfica da obra acaba, pois, por contribuir de forma muito significativa – bem além do texto! – para que este ‘retrato’ das trabalhadoras portuguesas daquela época constituísse um contra-discurso como tal diametralmente oposto à propaganda do regime, segundo a qual a

mulher, rica ou pobre, seria a ‘fada do lar’, de acordo com a retórica estado-novista da ‘casa portuguesa’.

Feita esta clarificação, convém fazer notar que, à média de duas a três fotografias por página (algumas delas com a dimensão de meia-mancha tipográfica, cerca de 15 cm x 20 cm), o livro de Maria Lamas apresenta bastante mais de um milhar de fotografias impressas (sem numeração), constituindo portanto uma recolha preciosa que permite documentar a enorme multiplicidade de mulheres portuguesas da época nas suas diferentes regiões de residência, com diferentes ofícios e ocupações, correspondendo às suas diversas condições sociais, fundamentalmente as de trabalhadoras do campo, da indústria e equivalentes, em suma, do trabalho manual feminino por conta própria ou alheia. Note-se que não há em todo o livro, praticamente, imagens de homens; tão-só milhares de mulheres, raparigas e crianças!

Em bom rigor, *As Mulheres do meu País* não é exactamente o primeiro livro a usar criticamente a fotografia para ilustrar o seu discurso textual. Com efeito, embora emanando de uma instituição estatal - o Instituto Superior de Agronomia, da então Universidade Técnica de Lisboa (ISA-UTL) -, o estudo do ISA acabou também por ser visto pelo regime como um discurso crítico relativamente à representação do ‘mundo rural’ idealizado pela propaganda da ditadura. A tal ponto que o último volume previsto deste estudo só veio a ser parcialmente editado em 2016. Trata-se do *Inquérito à habitação rural*, coordenado pelos agrónomos E. A. Lima Basto e Henrique de Barros, cujo primeiro volume - dedicado às províncias do Norte de Portugal - foi publicado pelo ISA-UTL, em 1943 (Basto; Barros, 1943).

Dito isto, a representação fotográfica das habitações rurais da região Norte do país limita-se a pouco mais de uma centena de figuras de formato muito pequeno (6,5 cm ou 7,5 cm x 10,5 cm) publicadas em *hors-texte*, muito raramente com presença humana (apenas uma família identificada na figura 66 do primeiro volume). Não tivemos acesso ao segundo volume, e o terceiro, que só há pouco foi revelado, diz respeito ao Alentejo, contendo mais 71 fotografias de dimensão um pouco maior do que as do primeiro volume e que permitem distinguir esta região pelos alojamentos colectivos para trabalhadores do tipo da famosa ‘Casa da Malta’, acerca da qual o escritor Fernando Namora publicou o seu romance neo-realista em 1945.

No Norte, as habitações reproduzidas têm um aspecto desolador generalizado, são exíguas e sem solos regulares exteriores nem às vezes interiores; no Sul, as habitações são também pobres, mas destacam-se as casas aglomeradas nas vilas, enquanto no Norte se encontram em geral isoladas. No texto, os investigadores anotam o analfabetismo generalizado dos agricultores, bem como a escassez dos seus meios de trabalho e dos seus bens domésticos. Em suma, uma colecção de imagens modesta - embora acompanhada pelas plantas das habitações, mostrando o pouco espaço vital ao dispor das famílias - que ilustra a situação da esmagadora maioria da população rural então inquirida, o que é todavia insuficiente para que a obra dos agrónomos do ISA se constitua plenamente como um contra-discurso no qual a fotografia tenha mais do que uma mera presença ilustrativa.

Neste sentido, a fotorreportagem de Maria Lamas mantém-se, conforme propusemos inicialmente, como o primeiro contra-discurso textual e fotográfico do período do Estado Novo, sem no entanto se poder falar de um foto-livro. É importante, contudo, a alusão de Francisco Ágoas e Lais Pereira a um certo «realismo científico» que terá orientado os investigadores do *Inquérito à habitação rural*. Ao contrário do que se passara, por exemplo, com o pictorialismo e o naturalismo das fotografias da população agrícola da autoria de

Emílio Biel (1838-1915), Augusto Bobone (1825-1910) e outros fotógrafos dessa época - inseridas na obra monumental do *Portugal au Point de Vue Agricole*, destinada ao estrangeiro no início do século XX (Costa; Castro, 1900) - o «realismo científico» dos agrónomos do ISA tê-los-á levado a publicar “imagens particularmente penetrantes do contexto económico-social da população agrícola” (Ágoas; Pereira, 2016).

Dito isto, foi de facto esse «realismo científico», paralelamente às opiniões políticas de índole anti-fascista de muitos dos colaboradores do *Inquérito à habitação rural*, que acabou por emprestar à obra dos agrónomos do ISA um cunho crítico que levou o regime a proibir a continuação da publicação, apesar de a investigação já ter avançado para um terceiro volume, que agora veio a lume. Com efeito, esse «realismo científico» é, de algum modo, funcionalmente equivalente à crescente difusão cultural das formas literárias e artísticas do movimento neo-realista internacional que já estava em curso antes da Guerra Civil de Espanha, se multiplicou durante a Guerra Mundial e continuou depois da vitória dos Aliados - incluindo na União Soviética, onde o movimento paralelo era designado por ‘realismo socialista’, desde o esmagamento da vanguarda cultural russa no final da década de 1920 (Cabral, 2013).

Ora, também em Portugal o segundo pós-guerra significou uma mudança conjuntural de tal modo profunda que chegou a difundir-se nos meios da oposição ao regime português a esperança na rápida queda da ditadura (Rosas, 1994). Do ponto de vista das actividades culturais e propagandísticas do regime e, por contra-reacção, dos meios literários e artísticos da própria oposição, é mais do que simbólica - é efectivamente política - a mudança de nome, em 1945, do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) para a designação anódina de Secretariado da Informação e Turismo (SNI), do qual o antigo modernista António Ferro, à cabeça do SPN desde 1933, acabaria por ser afastado sem glória.

Paralelamente, no mesmo ano de 1945, é também organizada a primeira *Exposição geral de artes plásticas*, a fim de acolher os artistas que não eram autorizados e/ou não pretendiam expor nos certames do SPN/SNI, tendo-se este certame prolongado quase todos os anos, até 1956. Segundo os próprios organizadores da última exposição, aliás anónimos, foi nestes certames que veio “até ao público, pela primeira vez, o movimento conhecido por neo-realismo, a tal ponto que a história do neo-realismo nas artes plásticas, em Portugal, é numa boa parte a história das Exposições Gerais de Artes Plásticas” (*X Exposição Geral de Artes Plásticas*, 1956). É neste contexto cultural e artístico que surgem *As Mulheres do meu País*, em resultado da evolução pessoal da autora perante a nova conjuntura portuguesa e internacional.

No fim da guerra, Maria Lamas tinha pouco mais de 50 anos, e uma importante e já longa carreira de escritora e jornalista atrás dela. Começara a trabalhar numa agência de informação em 1920, assumindo em 1928 a direcção do chamado ‘suplemento feminino’ d’ *O Século*, *Modas e Bordados*, e promovendo, em 1931, uma *Exposição da Obra Feminina Antiga e Moderna de Carácter Literário, Artístico e Científico* na sede d’ *O Século*. Apesar de um manifesto interesse pela condição feminina, não se lhe conhecem nessa época tendências políticas oposicionistas. Antes pelo contrário, recebeu em 1934 a condecoração da Ordem de Santiago conferida pelo Presidente da República, General Carmona, pela organização do citado certame sobre a ‘obra feminina’, e no ano seguinte continuava a separar o seu assumido ‘feminismo’ da questão dos direitos políticos (Neves, 2007/8).

É só com o fim da guerra que Maria Lamas surge claramente como opositora ao regime, assinando as listas para a formação do Movimento de Unidade Democrática (MUD),

envolvendo-se no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas – o ramo nacional de uma organização de inspiração comunista – e surgindo com várias personalidades portuguesas no Congresso dos Intelectuais para a Paz, em Varsóvia, em 1948. Com o encerramento do Conselho das Mulheres Portuguesas pelo governo, em 1947, no seguimento do envolvimento público de Maria Lamas em actividades de índole anti-fascista ou mesmo comunizantes, como o chamado ‘Movimento da Paz’, a escritora afastou-se do jornalismo e decidiu dedicar-se no ano seguinte, com o apoio de familiares e amigos, à publicação de uma longa fotorreportagem sobre as mulheres portuguesas em fascículos mensais.

O empreendimento foi assegurado por uma editora constituída para o efeito – a Actuális, Lda. – e durou até à conclusão da obra, em 1950, ignorando-se com que êxito exactamente (o livro só voltou a ser publicado, aliás fac-similado, em 2002, pela Editora Caminho). O método de trabalho, segundo relatam as pessoas que a apoiaram então, foi financiar a estadia da autora durante 15 dias numa determinada região e outros 15 dias em Lisboa, para escrever o fascículo a lançar, e assim sucessivamente, até à conclusão da obra – a qual já não possui o aprofundamento jornalístico nem o esmero fotográfico do início –, quando Maria Lamas abandona o tema, até então exclusivo, das mulheres trabalhadoras de condição popular. Nomeadamente, a partir das últimas 50 páginas do livro deixa de haver fotografias de valor significativo como até essa altura.

Trata-se, pois, tanto do ponto de vista cultural como material, de um livro típico do período do fim da guerra com as ilusões alimentadas pelo movimento anti-fascista acerca do final da ditadura em Portugal; ilusões essas que não resistiram, porém, à Guerra Fria, desencadeada em 1949, entrando-se então politicamente nos chamados ‘anos de chumbo’, que irão, por sua vez, até ao movimento em torno da candidatura do General Humberto Delgado, em 1958. Veremos em paralelo que também o foto-livro de Costa Martins e Victor Palla, assim como a obra colectiva do Sindicato Nacional dos Arquitectos *Arquitectura Popular em Portugal*, ambos publicados entre o final dos anos ‘50 e o início dos anos ‘60, obedecerão ainda, como tantas outras edições importantes da época, a exemplo da *História da Cultura em Portugal*, de António José Saraiva (Editora do *Jornal do Fôro*, 3 vols., 1950-1962), ao sistema da publicação em fascículos por editores comprometidos com este tipo de projectos editoriais contra-discursivos.

II

Do ponto de vista do conteúdo textual e fotográfico, o livro de Maria Lamas começa por se inserir de algum modo na longa tradição sócio-antropológica portuguesa dos tipos regionais: índole e carácter; usos e trajos; paisagem e habitação; alimentação e higiene; casamento e filhos; etc. (Leal, 2000). É segundo essa tradição que são escolhidas as regiões em que se divide o território português, incluindo os Açores e a Madeira, havendo, contudo, para o final, alterações a esta ordem meramente geográfica, nomeadamente quando é introduzida a noção de ‘mulher do mar’ e o conceito de ‘operária’. Este duplo catálogo geo-antropológico mas também conceptual gera, pois, tipos como a ‘camponesa’ ou a citada ‘mulher do mar’, conferindo uma importância absolutamente dominante às ocupações e profissões exercidas pelas portuguesas de classe popular daquela época, em suma, ao trabalho, tanto ou mais do que aos constrangimentos regionais, familiares e pessoais.

Essa é a grande originalidade do livro. Maria Lamas incide rigorosamente nas mulheres, no limite, quase como se não houvesse homens, senão para fazer filhos e dar trabalho em

casa! Todas elas trabalham: miúdas, adultas e idosas, até mais não poderem. A condição das mulheres mais velhas, impossibilitadas de trabalhar e reduzidas à mendicância, também é abordada, em texto como em imagem, bem como a existência das mulheres sós e das 'viúvas em vida' por via da emigração maciça dos homens das gerações anteriores. Como observou José Neves, a autora ultrapassa rapidamente a tipologia antropológica de marca oitocentista da Minhota à Algarvia, para transformar a sua fotorreportagem numa obra eminentemente consagrada ao trabalho exercido pelas mulheres, mais do que às diferenças regionais e à própria oposição campo-cidade. É pelo trabalho que a mulher se define e só este a libertará – o que era muito improvável na altura – da sua condição de 'besta de carga': em casa, no campo, à beira-mar (a mulher só não embarca, porque alguém tem de tomar conta do lar e das crianças), nas fábricas, nas vendas e nas lojas, e, à época muito remotamente, nos escritórios e outros lugares privilegiados onde não se trabalhava com as mãos...

Em legenda a uma foto da própria autora, esta escreve na página 204 (Fig. 1), de modo claramente inspirado pelo neo-realismo então prevalecente:

Todas as mulheres do povo se parecem umas com as outras, vivam onde viverem...
A sua natureza é a mesma. Mais ou menos rudes conforme o seu nível de vida, todas são irmãs na luta, na resistência ao trabalho e ao sofrimento, no heroísmo obscuro...
A força que as impele tem raízes fundas, na terra e na própria vida. (Lamas, 204, 1950)

Duas mediações são repetidamente identificadas: a **instrução** que falta à esmagadora maioria destas mulheres na altura e a **socialização** que o trabalho na fábrica ou em colectivo confere - já o trabalho por conta própria, isolado no seio do género feminino ou da família, nomeadamente a lida da casa e da leira familiar, em contrapartida, não confere. Por isso, no norte do país, bem como noutras regiões minifundiárias, as mulheres são escravas do trabalho; já quando elas trabalham em grupo, seja à beira-mar, da Póvoa do Varzim à Nazaré, e pelo litoral fora, ou nos ranchos alentejanos, e sobretudo nas empresas manufactureiras onde também são empregadas, sobretudo no litoral do país, mas igualmente nas minas, o trabalho feminino poderá então ser libertador, não só para a sua autonomia pessoal, como para a sua própria identidade como mulheres.

São estas as metas pelas quais se rege o feminismo de Maria Lamas, tanto ou mais do que uma ideologia política precisa, aliás difícil de enunciar claramente devido à censura no caso de a autora querer fazê-lo, o que não sabemos aliás se era ou não o caso. Nestas condições, a autora mostra no seu livro o espírito crítico e o talento narrativo da grande jornalista que foi, pondo à vista a miséria, a ignorância e a opressão que caracterizam, segundo ela, a condição feminina das mulheres portuguesas do pós-guerra, através das pormenorizadas descrições das condições de vida das suas entrevistadas e das respostas que estas dão às perguntas da repórter. Sobre a ignorância da grande maioria delas e da relação dessa ignorância com o atraso geral da sua condição, Maria Lamas escreve a propósito das 'habitações primitivas' da Beira Alta:

Na realidade, a falta de interesse em instruir-se, que se nota na gente do campo, é tanto ou mais sintomática de atraso que a sua própria ignorância! (Lamas, 1948: 162)

Acresce, do ponto de vista do projecto sobre a fotografia impressa no período do Estado Novo, em que se insere este estudo,¹ e, concretamente, deste primeiro contra-discurso fotográfico feito em pleno regime ditatorial, o papel desempenhado por mais de um milhar de fotografias publicadas n'As *Mulheres do meu País*. É necessário fazer a contabilidade entre as fotografias de profissionais como Domingos Alvão (1872-1946), já

então falecido e que só surge como fotógrafo de instituições governamentais (Fig. 3), ou o jovem Artur Pastor (1922-1999), que fornece muitas das fotografias do Alentejo e do Algarve, assim como de amadores com obra hoje amplamente reconhecida, como Adelino Lyon de Castro (1910-1953), próximo do movimento neo-realista, cuja dezena de fotos se encontra entre as mais sofisticadas esteticamente de todo o livro, com os seus ‘picados’ sobre as docas de Lisboa (Tavares, 2009), e podem também ser revistas na bibliografia do presente artigo no [link](#) de Alexandre Pomar. E, por outro lado, é preciso contabilizar os intelectuais amigos ou conhecidos da autora que intervêm regionalmente no livro, como Mário Lyster Franco (1902-1984) no Algarve, ou José Loureiro Botas (1902-1963) na Póvoa do Varzim; e ainda agências fotográficas do Estado ou empresas solicitadas nas suas regiões de implantação. É de notar também o recurso a algumas montagens, com o objectivo, supomos, de enriquecer o *layout* da obra e, desse modo, o impacto das fotografias - mas são bastante raras e graficamente pouco ambiciosas (Lamas, 136 e outras) (Fig. 2).

Por fim, às fotografias desses profissionais ou amadores esclarecidos, ou porque não houvesse documentação fotográfica, ou muito simplesmente por decisão e gosto da autora, acresce um número extremamente significativo de fotografias da própria Maria Lamas, que irá acima das 200, conforme explicámos. É a este terceiro nível gráfico que as legendas de muitas das fotografias, embora não todas, se inserem à margem do texto principal, com justificação tipográfica e tipo de letra diferentes, constituindo assim um meta-discurso que prolonga muitas das fotos da autora através da denotação a que se refere Barthes na sua já citada análise originária da mensagem fotográfica. Enquanto as outras fotografias, geralmente duas a três numa página e em geral maiores do que as da autora, funcionam como ilustrações adaptadas ao contexto, já as pequenas fotos de Maria Lamas parecem feitas por uma principiante, mas, em contrapartida, desencadeiam as suas legendas denotativas. Tipicamente, não existem neste livro fichas técnicas sofisticadas como as das imagens do foto-livro de Costa Martins e Victor Palla, cerca de dez anos mais tarde.

As imagens fotográficas da autora parecem corresponder a um olhar diferente, tecnicamente principiante mas solidário com as personagens do seu livro. Maria Lamas fotografou as suas companheiras de género, enquanto os fotógrafos profissionais e mesmo os amadores, todos eles homens, terão olhado para as suas ‘modelos’ de forma diversa, profissional e frequentemente artística, mas não como outra mulher trabalhadora capaz de se colocar no lugar daquelas trabalhadoras. Seja como for, é muitas vezes nas legendas denotativas das suas fotos aparentemente singelas, por vezes até algo desfocadas, sem enquadramentos rebuscados nem representações pictorialistas ou ousadas técnicas, que Maria Lamas sintetiza e torna ‘patéticas’, conforme diz Barthes, as mensagens fotográficas para as quais a autora convoca o olhar dos leitores no seu papel de foto-jornalista. É nessas fotos e nas suas legendas que reside, porventura, a principal fonte de impacto deste primeiro contra-discurso – apoiado na fotografia-impressa – em relação à propaganda do Estado Novo!

Assim, à margem da fotografia recortada de uma mulher de Castro Laboreiro, da autoria de Alberto Alves, fotógrafo de Chaves, é desde o início do seu ‘discurso’ que Maria Lamas identifica sem retórica as camponesas do Norte como representando “duas fatalidades: ser pobre e ser mulher” (Lamas, 1948: 47). Banhando de forma geral no enquadramento sócio-cultural do neo-realismo, o ponto de vista da autora é porém sistematicamente o da mulher, o qual acrescenta algo de específico e doloroso à pobreza generalizada. Este

ponto de vista, que não é portanto meramente ideológico nem necessariamente político, só talvez se esbata nas suas considerações finais, às quais nos referiremos a terminar.

Entretanto, devido sem dúvida às condições de trabalho de Maria Lamas, que não conhecemos, há como que uma perda de ritmo ou – quem sabe? – uma crescente decepção perante idênticas identificações entre a figura de “pobre” e a de “mulher” por parte da autora. O deslumbramento inicial com a província do Minho – fotogénica ao ponto de frisar a imagem turística com os *plongés* e *contre-plongés* de jovens de queixo erguido que Domingos Alvão fotografava em trajos folclóricos, como por exemplo na foto da página 124 – prolonga-se por mais uma centena de páginas e esse risco eventual só é controlado através do realismo descritivo, por assim dizer imanente ao objecto, das fotografias da própria Maria Lamas.

A inquirição prossegue pelo Alto-Douro com imagens ciclópicas da construção dos socalcos para as vinhas, por uma vez com mulheres e homens trabalhando lado a lado (outra fotografia de Alvão, p. 127), devido sem dúvida à natureza empresarial destas grandes operações económicas, para chegar por fim ao Litoral e encontrar, pela primeira vez, um prenúncio de libertação com as vendedeiras do Bolhão (Fig. 4 e 5) e as leiteiras do Porto (Fig. 6), afastando-se assim da tipologia tardo-antropológica para tomar a via de uma espécie de sociologia evolucionista:

Estas mulheres revelam já uma certa evolução em relação à mentalidade comum da camponesa, marcando um tipo de transição entre aquela e a mulher do povo da cidade (Lamas, 1950: 141).

E, enquanto vence o primeiro terço do livro, já a dicotomia campo-cidade se complexificara à medida que Maria Lamas descobria outras linhas de cruzamento e de contraste, não já entre o campo e a cidade, mas agora entre o interior e o litoral, como por exemplo nas suas próprias fotos sobre mulheres dos arrozais da Ria de Aveiro (Fig. 7 e 8).

Na legenda da única fotografia de um par de jovens trabalhadores – um rapaz e uma rapariga na casa dos 20 anos –, assinada por Júlio Vidal, a autora ultrapassa a visão banal de muito neo-realismo para atingir um momento de alta reflexividade ao escrever, perante a juventude daquele jovem par, que eles “como quase todos os seus irmãos da gleba, tornar-se-ão cada vez mais rudes e descrentes descrentes na possibilidade de ser feliz” (Lamas, 1948: 191) (Fig. 9).

Mais à frente, subindo de novo ao Minho pela costa de Viana do Castelo, Maria Lamas entra em foto-diálogo, se assim podemos dizer, com as operárias da seca do bacalhau na Gafanha, a fim de lhes ‘tirar o retrato’ em grupo (nomeadamente na pág. 213) (Fig.10). É a propósito desse grupo de dezenas de ‘gafanhotas’, como lhes chamam, que a autora elabora o seu discurso sobre as sucessivas gerações de mulheres, exactamente na linha do grande inquérito que Richard Hoggart viria a fazer um pouco mais tarde. Este último apontava então para o ‘progresso’ que as mulheres faziam na juventude e para a ‘regressão’ que chega com o casamento e os filhos (Hoggart, 1957), deixando por assim dizer as mulheres de usar, como acrescentava a nossa autora, “uma grande força de que não têm consciência” (Lamas, 1948: 213). Esta última frase, que retoma o tema da ‘força’ feminina já anteriormente abordado, ao articular essa “grande força” com uma paralela falta de “consciência”, sintetiza de forma óbvia a ideia política que acompanhava o estilo neo-realista, segundo a qual o povo careceria de quem lhe fornecesse a “consciência”, a fim de essa sua alegada “força” não se perder, como Hoggart reconhecia ser o caso na própria Inglaterra industrial da década de ‘1950.

As trabalhadoras da beira-mar constituirão, pois, um foco de interesse especial para Maria Lamas: na Póvoa do Varzim, a propósito de cujas mulheres aparecem pela primeira vez fotografias de Adelino Lyon de Castro (fotos pequenas sem muito impacto) (Fig. 14 e 12); na Nazaré, onde Maria Lamas é acompanhada por Loureiro Botas (pp. 335 e seguintes) (Fig.13), enquanto a autora fotografa novo grupo de mulheres (p. 350); e depois em Lisboa, onde Lyon de Castro volta a surgir com três fotografias feitas aparentemente para o efeito nas docas de Lisboa (Fig. 13, 27 e 28). Conforme já observámos, Maria Lamas confere a partir de certa altura da sua fotorreportagem um forte significado aos grupos de trabalhadoras que se constituem, por assim dizer, em personagens colectivos de algum modo na linha neo-realista inicial representada pelos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes (1941).

Com efeito, essa noção do trabalho em grupo surge de novo no Alentejo através das fotografias do jovem em vias de profissionalização que era então Artur Pastor (1922-1999), aliás não desafecto ao regime, ao retratar inúmeros grupos de mulheres dedicadas às suas tarefas colectivas. No Algarve, é ainda Pastor quem fornece várias fotografias das mulheres das salinas (pp. 262 e 263) (Fig.15 e 16), prosseguindo desde Tavira a Lagos, passando por Olhão e subindo finalmente a Setúbal, retratando as ‘mulheres do mar’ de um modo não estetizante como acontecia com Leitão de Barros no filme estado-novista *Maria do Mar*, de antes da guerra (1930). Entretanto, um desconhecido D. Espanca, porventura parente de Florbela, cujo pai era fotógrafo em Vila Viçosa, fotografava as ceifeiras, as mondadeiras e as mulheres na apanha da azeitona... E a própria Maria Lamas contribuía com uma foto que sinalizava uma inesperada modernidade no Alentejo com mulheres e homens a trabalhar juntos numa ceifeira-debulhadora (Fig. 11).

O trabalho de fábrica e o da mina são objecto de um longo e variado capítulo consagrado à ‘Operária’ (Lamas, 363-45), onde não só se saúda entrelinhas, na esteira do neo-realismo epocal, o advento de uma espécie de trabalho emancipador, desde logo a emancipação económica *vis-à-vis* do homem, como sobretudo se fotografa um sem-número de ocupações colectivas (Fig. 17), e como tal socializadoras, a exemplo das mulheres que trabalham nas minas de S. Pedro da Cova (Fig. 20 e 21), com destaque para os grupos retratados pela autora (pp. 372, 373 e 377) (Fig. 22 e 23), os quais se alargam a alguns mercados e feiras que Maria Lamas não exclui do âmbito do trabalho feminino (Fig. 26). Por seu turno, a maioria das fotos de Adelino Lyon de Castro, incluindo duas das docas de Lisboa já mencionadas devido à sua deliberada intenção plástica, fazem parte deste capítulo do livro e são das poucas que têm as cidades do Porto e de Coimbra como cenários (pp. 392, 393, 395, 410 e 414) (Fig. 27-28 e 29-30).

A partir daqui, o livro vai deixando de ter algum do ritmo que tinha até então e que já perdera, em parte, depois dos primeiros capítulos dedicados ao Norte do país, reanimando-se ocasionalmente através das próprias fotografias, suas e de outros fotógrafos, que fornecem a Maria Lamas a oportunidade de sintetizar e conceptualizar nas legendas conotativas, como referimos, os temas que mais a preocupam, nomeadamente no que diz respeito às trabalhadoras: “pobres e mulheres”. Nas suas “Palavras Finais” (Lamas, 1948: 473-474), a autora assume explicitamente *As Mulheres do meu País* como um ‘documentário’, o que corresponde ao papel que a fotografia tomou no decurso da fotorreportagem, a ponto de esta quase tomar a forma de um documentário fílmico, onde o texto passa a ter, por assim dizer, um papel secundário ou meramente conotativo no sentido barthesiano.

Ora, numa síntese das relações de mais de um século entre fotografia e cinema, David Company concebe-as, entre outras, como a relação entre ‘movimento’ e ‘imobilidade’, no sentido que também o filme pode ser ‘lento’ e a fotografia ‘acelerada’. Do mesmo modo que, no início do documentário cinematográfico recordado pelo próprio Company, em Portugal, Manoel de Oliveira produziu no seu *Douro Faina Fluvial* (1931) um discurso que ainda hoje fala e emociona (ver [link](#)), as mil e uma fotografias estáticas d’*As Mulheres do meu País* animam-se ao serem folheadas e transformam-se, para o leitor-espectador de hoje, numa *vision in motion*, que, segundo a frase consagrada, diz mais do que muitas descrições... (Company, 2007).

Ignoramos o peso que poderá ter tido o receio da censura da ditadura, assim como o das limitações materiais que a autora tenha conhecido. “Este documentário sobre a vida da mulher em Portugal”, nas suas palavras finais, apenas lhe permite concluir que a mulher “não tem a assistência que lhe é indispensável, como mãe, nem é chamada a colaborar na vida pública na medida em que se impõe”. Observa ela que falta à mulher portuguesa “preparação para isso” e pergunta se “não será esse mesmo atraso um problema gravíssimo que é preciso resolver sem demora”. São palavras muito cuidadosas de quem sabe estar a ser observada e já ter sido ameaçada pela repressão política. Contudo, Maria Lamas não pode deixar de “destacar as mulheres do povo, anónimas, vidas esmagadas pelas mais duras provações... Muito sofrimento recalcado, muitos sonhos desfeitos e uma ânsia humaníssima de felicidade – a felicidade que nunca passa ao seu alcance”. Por mais que estas palavras evoquem o neo-realismo então dominante entre os adversários do regime, os foto-leitores de hoje ainda são interpelados pela obra, porventura tanto ou mais pelo seu milhar de imagens do que pelo próprio texto.

BIBLIOGRAFIA

- Ágoas, F.; Pereira L. (2016). Verdade, ideologia e violência nas primeiras fotografias do povo em Portugal: o realismo científico do «Inquérito à Habitação Rural». In: Ágoas, F.; Neves J. (orgs.), *O Espectro da Pobreza. História, Cultura e Política no Século XX*. Oeiras: Editora Mundos Sociais: 59-80.
- Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, Paris, (1) 127-138.
- Basto, E. A. Lima; Barros, Henrique de. (1943-1947). *Inquérito à Habitação Rural*, vol. 1-2, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. Silva; Ana Moreira da, Baptista, Fernando Oliveira, Caldas, João Lemos de Castro, Radich, Maria Carlos (ed. lit.). (2012), vol. 3, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cabral, M. V. (2013). A Vanguarda Russa dos anos '10 e '20 do Século XX. Notas para uma Pesquisa. In: Acciaiuoli, M. et al. (coord.), *Arte & Utopia*. Universidade de Évora, ISCTE-UL e FCSH-UNL: 245-256.
- Company, D. (2007). Introduction: When to be Fast? When to Be Slow. In: Company D, *The Cinematic*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press: 10-17.
- Cohen, S. F. (2004). Medium and Message. The Photobook as Propaganda. In: Parr, M.; Badger, G. (eds.) *The Photobook – a History*. Londres: Phaidon Press: 146-151.

- Costa, B. C. C. & Castro, D. (1900). *Le Portugal au Point de Vue Agricole*. Lisboa: Imprimerie Nationale.
- Fernández, H. (2000). *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía.
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*. Londres: Penguin Books.
- Lamas, M. (1948). *As Mulheres do meu País*, Actúalis Lda. [20] f. il.; [Edição fac-similada da Editora Caminho em 2002].
- Marques, S. L. (2016). A Fotografia na Estante: Lisboa: «Cidade triste, Cidade alegre» (1956/59/2009). In: Medeiros, M. (coord. e org.) *Fotogramas: Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Ed. Sistema Solar (Documenta): 91-104.
- Neves, J. (2007/8). O país das mulheres de Marias Lamas. *Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo*, vol. 2-3: 183-202.
- Oliveira, M. de (1931). <https://www.youtube.com/watch?v=stAQVdAH6pM> [Consult. 30 de Maio de 2017].
- Pomar, A. (2012). Adelino Lyon de Castro, um fotógrafo esquecido?. [Internet] Disponível em < http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/adelino-lyon-de-castro/ > [Consult. 30 de Maio de 2017].
- Rosas, F. (1994). *O Estado Novo (1926-1974)*. In: Mattoso, J. (Coord. Geral) *História de Portugal*, 7.º vol.. Lisboa: Editorial Estampa.
- Tavares, E. (2009). *Batalha de Sombras. Coleção de Fotografia Portuguesa nos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo.
- Sociedade Nacional de Belas Artes. (1956). *X Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa: SNBA.

ANEXOS



Fig. 1 – Foto de Maria Lamas [Mulheres da Gafanha, levando o almoço aos homens que trabalham nos estaleiros]. (Lamas, 1948: 204).



Fig. 2 – Foto de autor não identificado [Cordoeiras, Paramos, Espinho]. (Lamas, 1948: 136).



Fig. 3 – Foto de Alvão (Instituto do Vinho do Porto) [Vindimadeira, Pinhão]. (Lamas, 1948: 123).



Fig. 4 e 5 – Fotos de Maria Lamas, [vendedeiras dos mercados portuenses]. (Lamas, 1948:140 e 141).



Fig. 6 – Fotos de Maria Lamas [Leiteiras de Modivas, Pedras Rubras e Vila Chã]. (Lamas, 1948: 144).



Fig. 7 – [Uma mulher de Salreu, 'marinha de arroz' na Ria de Aveiro]. Foto de Maria Lamas. (Lamas, 1948: 180).



Fig. 8 e 9 – Foto de Maria Lamas [Mulheres nas ‘marinhas de arroz’]; Foto de Júlio Vidal. (Lamas, 1948: 181 e 191).



Fig. 10 - Foto de Maria Lamas, [Mulheres da seca do bacalhau, Gafanha]. Maria Lamas, (Lamas, 1948: 213).



Fig. 11 - Foto de Maria Lamas, [Debulha do arroz]. (Lamas, 1948: 253).



Fig. 12 e 13 – Fotos de A. Lyon de Castro e de José Loureiro Botas. (Lamas, 1948: 358 e 360).



Fig. 14 – Fotos de Maria Lamas e de Adelino Lyon de Castro [Jovem da Nazaré e mulheres de Buarcos]. (Lamas, 1948: 353).

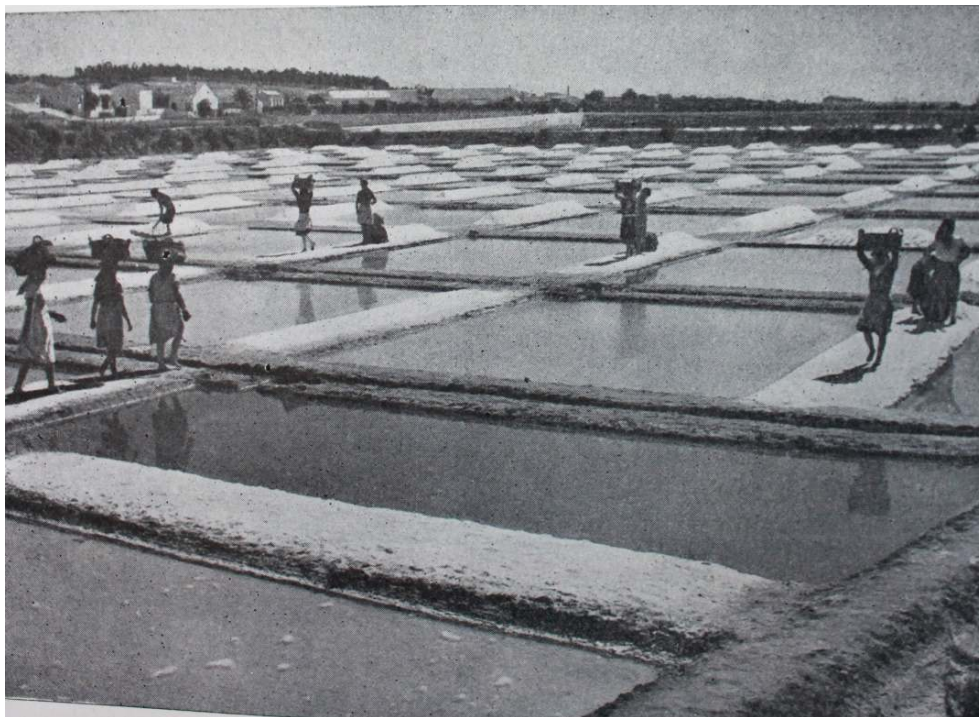


Fig. 15 – Foto de Artur Pastor, [Trabalho nas salinas]. (Lamas, 1948: 262).



Fig. 16 - Foto de Artur Pastor, [Trabalho nas salinas]. (Lamas, 1948: 263).



Fig. 17 – Foto de autor não identificado [Operárias numa fábrica de chocolate]. (Lamas, 1948: 364).



Fig. 18 - Foto de Firmino Santos [Operárias a trabalhar numa fábrica de cortiça]. (Lamas, 1948: 419).



Fig. 19 – Foto de Maria Lamas [Operária de uma fábrica da Lixa, Aveiro]. (Lamas, 1948: 367).



Fig. 20 – Foto de autor não identificado [Escolha do carvão, S. Pedro da Cova]. (Lamas, 1948: 370).



Fig. 21 – Foto de autor não identificado [Britando o carvão, S. Pedro da Cova]. (Lamas, 1948: 371).



Fig. 22 – Foto de Maria Lamas [Jovens trabalhadoras das minas de S. Pedro da Cova]. (Lamas, 1948: 372).



Fig. 23 - Foto de Maria Lamas [Trabalhadoras das minas]. (Lamas, 1948: 377).



Fig. 24 e 25 – Fotos de Maria Lamas, [Filhas de mineiros] e de A. Lyon e Castro [Habitação improvisada num barco, Cais do Sodré]. (Lamas, 1948: 376 e 395).



Fig. 26 - Foto de Serra Ribeiro [Mercado semanal de Alcobaça]. (Lamas, 1948: 279).

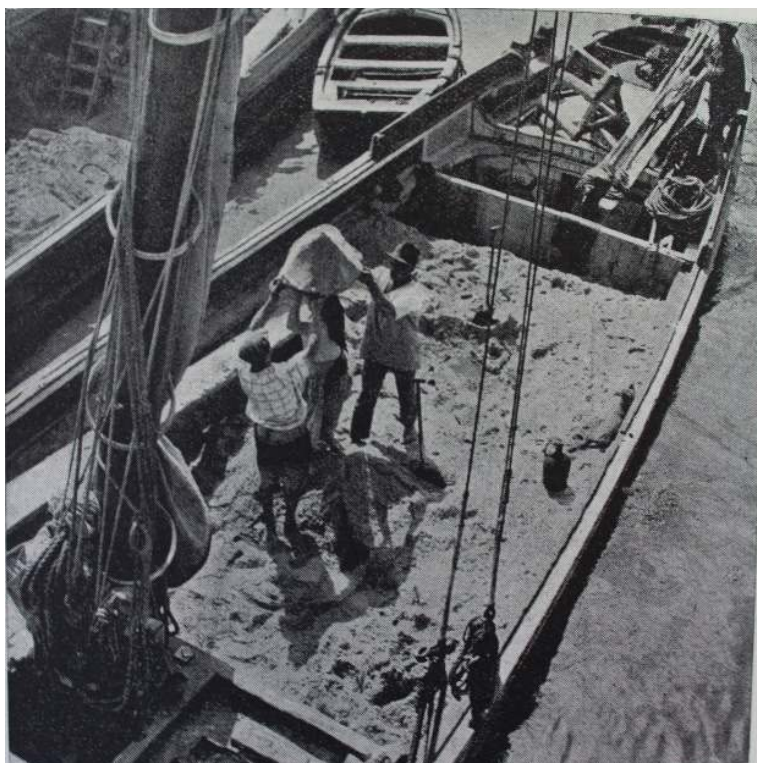


Fig. 27 e 28 – Fotos de A. Lyon de Castro [Descarga de areia no Cais de Lisboa]. (Lamas, 1948: 392 e 393).



Fig. 29 e 30 – Fotos de A. Lyon de Castro [Ensaboadeira de Coimbra] e [Lavadeiras do Mondego]. (Lamas, 1948: 410 e 414).

NOTAS

1. Referimo-nos ao Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)”, [Referência PTDC/CPC-HAT/4533/2014].

RESUMOS

Este artigo apresenta, em primeiro lugar, o contexto político e cultural do Estado Novo em que surgiu a obra em fascículos abundantemente ilustrada de Maria Lamas, *As Mulheres do meu País* (1948), de forma a constituir-se como o primeiro livro a utilizar a fotografia impressa enquanto parte decisiva de um ‘contra-discurso’ perante a propaganda do regime. Na segunda parte, é analisado o percurso documental seguido pela autora através do trabalho feminino no Portugal da época, com ênfase particular nos usos denotativo e conotativo da fotografia impressa na sua relação com o texto.

This article presents in the first part the political and cultural context of the Estado Novo which accounts for the appearance of Maria Lamas’ abundantly illustrated book *As Mulheres do meu País* (1948) and the way it represented the first book in Portugal to use printed photography as a decisive part of a «counter-discourse» standing against the regime’s propaganda. In the second part, the author’s documentary approach is analysed with a specific emphasis on the denotative and connotative uses of printed-photography in relation to the text.

ÍNDICE

Palavras-chave: Contra-discurso, fotografia impressa, propaganda, neo-realismo, Maria Lamas

Keywords: Counter-discourse, printed photography, propaganda, neo-realismo, Maria Lamas

AUTOR

MANUEL VILLAVERDE CABRAL

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9

1600-189 Lisboa

Portugal

mvcabral@ics.ulisboa.pt